

Bull. Kagoshima Pref. Jr. College, 41, 57-70 (1990)

多面的なるテキスト

— Tennessee Williams, *Out Cry* 論 —

山 本 秀 行

数ある Tennessee Williams の作品の中で、*Out Cry* ほど作者が執着した作品は他に無いだろう。それにもかかわらず、皮肉なことに彼の生前、この作品に対する世間の評価はあまり高くなかった。¹⁾

この *Out Cry* という当時の批評家には酷評され、観客には見放された作品に対して作者 Williams が見せた執着はただならないものがある。一つのテーマに固執し続け、それを例えば、小説や劇あるいは詩と劇というように複数の異なった文学形式で書き分けることが多かった Williams も、一つの劇を同一テーマで何度も書き直すことはこの作品以外ではあまりしていない。²⁾ この作品は、*The Two-Character Play* と *Out Cry* という二つの題の下、内容の改変はほとんど行われないまま、実に3回も書き直されている。皮肉にも、いくら書き直されても、当時、この作品は批評家や観客から良い評価を得ることができなかった。

Williams はこのような自分の *Out Cry* に対する執着をまるで正当化しようとでもするかのよう、何度も繰り返し執拗に、この作品の弁護を試みている。

1度目の改訂が行われる1971年の前年の1970年、*Atlantic Monthly* 誌の Tom Buckley のインタビューで、Williams は次のように答えている。

If I live ... it [*Out Cry*] 'll be my best play, but it doesn't mean it will run more than three weeks. In any case, it'll be my last long play. ³⁾

また、2度目の改訂後の1973年、*Playboy* 誌の Robert Jennings のインタビューに答えて Williams は次のように言っている。

I think *Out Cry* is my most beautiful play since *Streetcar*, and I've never stopped working on it. I think it's a major work. I don't know whether or not it will be recieved ⁴⁾

1975年に出版された *Memoirs* の中では、その執筆時期が *Out Cry* の執筆時期と重なり合っていることもあって、*Out Cry* についてかなり頻繁に言及されている。そして、その言及の多くが、この作品の弁護とも言うべき内容である。次に引用する一節には、そのことが端的に現われている。

I considered *Out Cry* a major work, and its misadventure on Broadway has not altered that personal estimate of it.⁵⁾

これまで、Williams の *Out Cry* に関する主な弁護を年代順に見てきた。先に引用したこれら Williams の三つのコメントにおいて明らかに共通していることがある。まず第一の共通点は、いずれもそれらの中で、この *Out Cry* という作品が「私の最高の劇」(“my best play”), 「『欲望という名の電車』以来の最も美しい劇」(“my most beautiful play since *Streetcar*”), 「主要な作品」(“a major work”) などというように、作者の作品評価として、一貫して極めて高い位置づけをされていることである。また、第二の共通点は「……この劇が3週間以上上演できるという意味ではない」(“... it doesn't mean it will run more than these weeks.”), 「この劇が受け入れられるかどうかは分からないが……」(“I don't know whether or not it will be recieved....”), 「……ブロードウェイでは不運な目に遭ったけれど、この劇に対する私の評価は変わっていない」(“... its misadventure on Broadway has not altered that personal estimate of it.”) というように、作者がこの作品が受けるであろう（あるいはすでに受けている）評価などは一切眼中に無いという頑な姿勢を見せていることである。

これら二つの共通点を一步進めて考えてみると、Williams はこの *Out Cry* に対して、アンビヴァレントな認識を持っていると考えられる。つまり、Williams は主観的にはこの作品の価値を信じる一方、客観的にはこの作品が難解過ぎて、世間の人々には認めてもらえないということをはっきり認識していたのである。

この *Out Cry* という作品が持つ多面性は、Williams が *Out Cry* に対して抱いていた、このアンビヴァレントな認識に起因するものであろう。1944年、*The Glass Menagerie* を発表して以来、発表する作品が次々と好評を博していた Williams が、世間の人々の心を掴む術を知っていなかったはずはない。要するに、この作品とて、その他の彼の作品のように一面的で分かりやすく書かれていれば、世間の人々に受け入れられ、少なくとも当時のようなひどい評価は受けずに済んだはずである。にもかかわらず、この作品が、敢えて多面的で難解に見えるように仕立て上げられているのは、作者があらかじめ意図した上でのことに違いない。

作品発表当時から現在に至るまで、*Out Cry* という作品は、その内容の奇異さや演劇形式の特異さから、その一面のみを捉えて批評されることが多かった。この作品の発表当時は、それまでに例を見ない内容や演劇形式のために、観客はもちろんのこと、批評家からも正当な評価を受けるに至らなかった。この作品が曲がりなりにも評価を受けるようになってきた1980年代後半以降も、この作品は例えば、心理学などの単一的観点から論じられることがほとんどであった。⁶⁾ もし仮に、この作品がなかなか評価されなかった大きな理由の一つが、この作品の多面性にあるとすれば、我々はそれを逆手に取り、むしろ、その多面性をより明確に認識することで、この作品の再評価を行いたい。

本論では、一方から光を当てても決して我々の前に真の姿を浮かび上がらせることの無い *Out*

Cry という多面的なテキストに、いくつかの異なった方向から異なった角度で光を当てることによって、このテキストの真の姿をできるだけ明白に浮かび上がらせたい。

I

この章ではまず、*Out Cry* が書かれ、そして3度改訂された頃の作者 Williams の状況とこの作品との関係を中心に自伝的観点から、この作品を見ていくことにする。

1960年代は Williams 自身が「泥酔の時代」(“The Stoned Age”)と呼んでいるように⁷⁾、彼にとって私生活においても、また、創作活動においても最悪の時期であった。*The Two-Character Play* という題で *Out Cry* の初版が発表されたのが、この「泥酔の時代」の真只中の1967年であることは注目に値する。さらに注目すべきことは、この作品が次々と改訂されたのが、1971年、1973年、1975年という「泥酔の時代」から Williams がようやく抜け出した時期だということである。すなわち、*Out Cry* の執筆時期と「泥酔の時代」の終焉がほぼ合致することになる。

ここで1960年代の Williams の精神状態について考えてみたい。Williams は元来、「書くこと」に対して一種の強迫観念を持った作家であった。R. B. Parker の言葉を借りれば、彼は「書くこと」に対して「強迫観念に取り憑かれた作家」(“compulsive writer”)ということになる。⁸⁾ Williams 自身、度々明らかにしているように、彼は1960年代までほとんど毎朝、自分がどんな状況にあってもわずかな例外は除いて、起きるとすぐ創作を始め、必ず決まった時間を創作に充てていた。そしてもしも、「書くこと」で一日を始めることができなければ、その日、一日を台無しにしてしまったような気さえすると、彼は告白している。⁹⁾ このことは彼がいくら作家と言えども、少なからず常軌を逸した行動と言わざるをえない。これらの事実から推測すれば、作家 Williams がいかに「書くこと」に対して執着し、それが彼にとって、一種の強迫観念になってしまっていたのか、明らかである。

「泥酔の時代」と呼ばれる1960年代には、Williams は長年同棲していた同性愛の恋人が突然、死んでしまったことや自分の創作が不振に陥ってしまったことなどが原因となって麻薬や酒に溺れた生活をするようになった。皮肉なことに彼の生活がすさむのと反比例するように、彼の芸術に対する欲求はますます強くなっていったのである。Williams の心の中で、とにかく書かなければならないという強迫観念が一層増幅し、それに応えて彼は弱った身体に鞭打ち、ひたすら書き続け、その結果、彼の健康はどんどんむしばまれていくことになる。

この時期に Williams は自分の精神状態を安定させるため、数人の精神分析医に治療を受けている。¹⁰⁾ まず、Williams が「泥酔の時代」に入り込んでしまう少し前の1950年代後半、彼は Dr. Lawrence Kubie に集中的に精神分析を受け、治療手段の一つとして「書くこと」をやめさせられる。しかし、この治療は Williams の健康を回復させるどころか、逆に彼をひどい鬱病に陥らせてしまう。

その後、Williams の悪化しつつある精神状態を改善すべく、次に彼の治療を受け持った精神分

析医 Dr. Max Jacobson は、「スピード」(speed) と呼ばれる覚醒剤を投与し、再び彼に「書くこと」を許した。この治療を受けた後、Williams はその覚醒剤を濫用し、昼も夜も見境もなく、それまで以上に長い時間書き続け、精神だけでなく、身体にも異常をきたしてしまう。結局、1963年、兄 Thomas (Tennessee) Williams のすさみきった姿を見るに見かねた弟 Dakin は、半強制的に、兄を St. Louis の精神病院に3か月間、入院させてしまう。この入院によって、Thomas は、人生最大の危機から何とか救われるのだが、その反面、この体験によって受けた深い傷は彼の心に後々まで残ることになる。

数人の批評家が指摘しているように、当時 Williams が体験した恐怖が、*Out Cry* の中心的な題材になっていることは否み難い。¹¹⁾ この作品の中で、わずか二人だけの登場人物の Felice と Clare は誰もいない暗い劇場の中に閉じ込められている。言わば、彼らは既に監禁状態にあるのだが、彼らは自分たちが監禁状態にあることを頑として認めようとしない。「現実」の彼らの状況と極めて似た設定の劇中劇を演じていくうちに、彼らは自分たちが紛れもなく監禁状態にあることを再認識させられ、ますます怯える。彼らにとっては「監禁されている」(“confined”) という言葉さえ、決して口にしてはならない言葉なのである。このように、この作品の中で描かれている監禁状態と実際に作者が精神病院に半強制的に収容された状態、すなわち、彼の実体験としての一種の監禁状態は容易に重ね合わせて考えることができるのである。

また、*Out Cry* の二人の登場人物、役者兼脚本家の Felice とその妹 Clare を、実在の作者 Thomas Williams とその姉 Rose Williams に置き換えて考えることも容易である。彼の姉 Rose は生来、情緒不安定で精神的に障害を持っていたが、その障害を治療するために、1937年にアメリカ合衆国初めてのロボトミー (lobotomy)、すなわち、前頭葉切除手術を受けさせられてしまい、廃人同然になってしまう。このような危険な手術が自分の知らない間に姉の身になされていたことに衝撃を受けた Williams は、姉がその手術を受けるのを止められなかったことに対する負い目とそれを償うための異常な程の愛情を、生涯、姉に対して持ち続けるのである。ここで、作者が姉 Rose との関係をこの *Out Cry* という作品の中に描こうとしているのだと捉えることも、もちろんできるだろう。¹²⁾

今まで見てきたように、*Out Cry* という作品を自伝的観点から見れば、確かにこの作品の自伝的側面が浮き彫りにされてくる。すなわち、その観点に拠れば、次のような解釈が可能となる。この作品は作者 Williams が St. Louis の精神病院に半強制的に入院させられていたときに味わった監禁状態の恐怖を題材にしたもので、かつ、二人の登場人物である Felice とその妹 Clare にはそれぞれ、作者とその姉 Rose とが描かれ、極めて自伝的色彩が濃い作品である、と。

しかしながら、*Out Cry* という作品を単なる作者の自伝的作品というように、一面的な解釈で簡単に片づけることはできない。なぜなら、この作品はそのような自伝的解釈だけに委ねるには余りにも複雑で難解過ぎる多面的なテキストだからである。明確なプロットさえ存在しているとは言いがたいこの作品に、我々、観客（あるいは読者）が登場人物の設定の類似以外、直接的に作者の自伝的な要素を感じ取ることはできない。我々、観客（あるいは読者）が、この複雑さ、難

解さに満ちたテキストという暗くて閉ざされた「劇場」から抜け出るには、この作品に、いろいろな観点から光を当て、その出口を探さなければならない。

この章では、*Out Cry* に自伝的観点から光を当て、その自伝的側面を浮かび上がらせることができた。しかしながら、その側面だけを一面的に捉えてみても、この作品の真の姿が見えてくることはないし、また、我々がこの作品を正当に評価することもできない。そのためには、この作品をさらに他の観点から見ていく必要がある。

II

前の章では、*Out Cry* という作品に、この作品が執筆された当時の作者の精神状態を中心に自伝的観点から光を当てた。この章においては、この作品の特異な形式に着眼し、前の章とは異なった観点の一つ、構造的観点からこの作品に光を当てていくことにする。

Out Cry の最も大きな形式的特徴は、一つの劇のなかでもう一つの劇が行われるということである。このように劇中劇を入れ子状に持つ劇は他にも少なくはない。¹³⁾ しかし、劇全体の登場人物の名前と劇中劇の登場人物の名前が全く同じで、その上、1967年上演版と1975年上演版では、作品自体の題も、その劇中劇の題と同じ、*The Two-Character Play* というのは極めて特異であろう。

また、*Out Cry* の第二の形式的特徴は、明確なプロットの不在である。この劇全体のプロットは、劇中劇が上演されている間、劇中劇のプロットに依存しており、独自のプロットを持っていない。唯一明確な劇全体のプロットと言え、版によって多少異なる最後の場面だけであろう。しかし、これとて、本来ならば、プロットにとって一番重要なはずの最後の場面ですえ、版によって違いがあり、その一貫性を欠いているのだから、この劇全体のプロットは決して明確とはいえない。

劇中劇のプロットも同様で、大まかな状況設定はしてあるものの、決まったプロットなど無いようである。というのも役者兼脚本家である Felice は、まだ、上演しようとしている劇中劇の台本を書き上げておらず、上演間際になっても、まだ書いている最中というありさまである。その上、Felice はこの劇の脚本家という立場にあるにもかかわらず、役者がこの劇中劇に熱中した場合、その中で、即興は許され、むしろ、その即興によってこの劇が良くなるかもしれないとさえ言う。

Tonight there'll have to be a lot of improvisation, but if we're both in the play, the bits of improvisation won't matter at all, in fact they may make the play better (II, 14/III, 318).¹⁴⁾

他の文学形式と同様、即興劇といった例外を除けば、劇にも固定的なプロットがあるのが普通で

ある。それにもかかわらず、この劇中劇には本来、プロットの最も重要な部分であるはずの結末 (ending) が普通の形態では存在しないのである。Clare は劇中劇が始まる前から何度も繰り返し、この劇中劇の結末について Felice に問い質すのだが、彼は劇中劇の間中、役者は自由に演じることができ、その結末はあくまでも自然にやって来るものであると強調する。

When the curtain is up and the lights are on, we'll fly like birds through the play, and if we dry up, we'll use it [ending] (Ⅱ, 15/Ⅲ, 318).

事実、Felice が「上演始め」(“The performance commences.”) と言うと、劇中劇は始まり、「上演終わり」(“The performance is over.”) と言うと、劇中劇は終わるのである。また、Clare があることをきっかけに取り乱してしまい、そのため、劇中劇を続行することが不可能となり、ついに、それを中断せざるをえなくなったりもする (Ⅱ, 37/Ⅲ, 339)。

このように *Out Cry* の形式を見てきたが、それが普通の劇の形式とはかなりかけ離れたものであると言うことができるだろう。例えば、それをギリシャ悲劇隆盛の時代から現代に至るまで伝統的演劇の基本とされてきた Aristotle の「三一致の原則」(時の一致、場所の一致、劇中事件の一致) のいう劇作における古典的規範に照らし合わせても¹⁵⁾、この作品の形式が決して望ましいものではないことは明らかである。まず、*Out Cry* は劇中劇には「ニューベセスダという深南部の町で、ある天気の良い日の午後」(“a nice afternoon in a deep Southern town called New Bethesda” Ⅱ, 6/Ⅲ, 307) という舞台指示があるが、劇全体には「ある不特定な場所で、ある夕方」(“an evening in an unspecified locality” Ⅱ, 6/Ⅲ, 307) としか舞台指示は無く、この作品の中では、時および場所の一致の法則が守られているどころか、その場面が設定されている時、場所ともはっきりと特定されていない。また、この作品において、登場人物は劇中劇、劇全体の両者を通じて共通してはいるものの、劇中劇の中で、二人の登場人物がお互いに間違っ相手の科白を言ってしまうたり、あるいは、一人の科白を二人で交互に言ってしまうたりして、それら登場人物は作品全体から見で一貫性に欠け、前述の「三一致の法則」の中の劇中事件の一致の法則も守られていないのである。

ここで、この作品を Aristotle の「三一致の原則」のような劇作における古典的規範に照らし合わせるだけではなく、改めて他のタイプの劇作の形式に照らし合わせてみることにする。

前章で、自伝的観点から見れば、この作品が作者 Williams の執筆当時の精神状態の反映という自伝的側面を見ることができるということは既に述べている。そして、この作品が書かれ、その後3度改訂されたのは、作者 Williams が彼の人生の中での最悪の時期、いわゆる「泥酔の時代」から抜け出ようと苦闘しているときとほぼ合致することも既に指摘している。

このような事実に加え、Aristotle が説いた劇に内在する精神浄化作用、すなわち、カタルシス (catalysis) という作用をも考慮に入れば¹⁶⁾、この作品を書くという行為自体が、作者 Williams に何らかの効能を与えたと推測し得る。換言すれば、この作品は作者が自分の病んだ精神を癒す

為に書いた劇、つまり、ある意味では作者にとって精神療法的な役割を果たした劇であるという仮説を立てることが可能であろう。

この劇に内在するカタルシスという精神浄化作用を一部応用した精神療法として知られているものに、「サイコドラマ」(psychodrama)がある。¹⁷⁾以下では「サイコドラマ」という精神療法のための演劇の形式と *Out Cry* の形式を新たに比較検討することによって、この作品の別の側面、すなわち、この作品の精神療法的側面を探ることにする。

第一の比較点は登場人物である。「サイコドラマ」の登場人物は普通二人で、そのうち一人が「主役」、もう一人が「主役」と全く異なる立場や行動をとりながらも、「主役」を補助する役割を持つ「補助自我」である。この二人に加えて、舞台の外から劇の進行や方向性を大まかに指示していくのが「監督」である。この「サイコドラマ」の登場人物設定を *Out Cry* のそれに当てはめると、「サイコドラマ」の「主役」が *Out Cry* の劇中劇の Felice, 「サイコドラマ」の「補助自我」が *Out Cry* の劇中劇の Clare, 「サイコドラマ」の「監督」が *Out Cry* の劇全体の脚本家としての Felice, あるいは Felice を分身とした作者 Williams というように、両者の登場人物設定はかなり緊密に符合する。

第二の比較点は劇における即興性あるいは流動性である。「サイコドラマ」にはあらかじめ決められたプロットは無く、劇の展開も極めて流動的で即興性に満ちている。「監督」が「始め」と言えば、便宜上あらかじめ大まかに決められた人物設定及び場面設定に従い、劇は進行され、「監督」が「終わり」と言えば、劇は終わりとなる。この「サイコドラマ」と極めて類似し、*Out Cry* の劇中劇は「監督」である Felice が「上演始め」と言えば、劇は始められ、「上演終わり」と言えば、劇は終わられる。それには明確なプロットも無ければ、その結末さえもはっきり決まっていない。また、既に指摘しているように、この作品が改訂される度にその結末の部分が書き直されたことも、この作品の流動性を表わしている。劇における即興性あるいは流動性という点から見ても、この両者が類似していると言うことができるだろう。

第三の比較点は舞台装置である。「サイコドラマ」では現実の世界から舞台を切り離すために、舞台照明に意図的に人工の光を使うようにする。それと同様に *Out Cry* においても、内舞台にはアメリカ南部の夏の午後を表わすような強力な人工の光が使われている。さらに、「サイコドラマ」では通常、三層からなる舞台を使い、それに加えて初期の「サイコドラマ」では、舞台上方にバルコニーを設け、そこから「神」が舞台を見下ろしているという設定で劇が行われた。*Out Cry* の舞台も観客から見れば、劇中劇に使用される内舞台、劇中劇以外の劇全体に使用される外舞台、そして実在の劇場の舞台というように三層からなっている。さらに、外舞台には「神」の姿を暗示していると考えられる巨人像が置かれている。このように、舞台装置の点でもこの両者はかなり類似していると言うことができるであろう。

このように「サイコドラマ」と *Out Cry* をいくつかの点で比較することによって、この両者がかなり類似していることが分かった。Williams が精神分析学あるいは精神療法に少なからず興味を持っていたことは、彼の作品の中でそれらについて多くの言及がなされていること¹⁸⁾、彼が

長い期間、精神分析医によって治療を受けていたこと、彼の最愛の姉 Rose がひどい精神障害を患い、その治療のため、アメリカ合衆国で最初のロボットミーを受け、廃人同然になったことなどから推し量ることができる。けれども、「サイコドラマ」については、Williams の著作の中で何の言及もなされていない。Williams が「サイコドラマ」を知っていて、それを意識した上で *Out Cry* を書いたかどうかはここでは留保するとしても、我々、観客（あるいは読者）が *Out Cry* という劇を一種の「サイコドラマ」的な側面を持った劇として見ることは可能であろう。

R. B. Parker が指摘しているように、創作活動は Williams にとって「個人的な逃避と精神療法」(“personal escape and therapy”) であった。¹⁹⁾ もっと言えば、Williams にとって、あらゆる創作活動が自分のための精神療法であったのである。²⁰⁾ 意図的ではなかったにしろ、結果的には、*Out Cry* という作品が、作者 Williams の人生の中で「泥酔の時代」という地獄の1960年代を切り抜ける上での精神療法的役割を果たしたということは十分考えられる。

このように劇作における古典的な規範に照らし合わせれば、一見、破格と思われるこの *Out Cry* という作品も、劇を使った精神療法の一つである「サイコドラマ」の形式に照らし合わせれば、その機能を十分果たし得る形式を持った劇と言える。そして、この作品が現実には作者 Williams の人生の中で精神療法的役割を果たしたものと推測できるのである。前の章において、自伝的観点から光を当てても、容易に浮かび上がってくることがなかった、この作品の多面的な姿が、この章において、前の章とは異なった構造的な観点から光を当てることによって、はっきりとその姿を見せ始めた。そのことによって、この作品が今まで受けていた評価に、一つの違った側面からの新しい評価を付け加えることができたと言うことができるだろう。

III

前の二つの章においては、それぞれ、自伝的観点と構造的観点から、*Out Cry* という、一つの観点から光を当てても、我々の前になかなか真の姿を現わさない多面的なテキストに光を当てる試みを行ってきた。この章においては、さらに前の二つの章とは全く異なった観点である象徴的観点から *Out Cry* を見ていくことにする。

象徴的な観点から見たことが最も有効と考えられるのが、*Out Cry* の二人の登場人物、Felice と Clare についてである。

まず、この二人の登場人物の関係について見てみると、その関係は普通の兄妹の関係とは著しく異なっていることが分かる。彼らはお互い、相手に対して余りにも依存し過ぎている。彼らは一人では劇場の外に出ることができないし、観客も他の劇団員もいない空虚な劇場で、他に為す術も無く、劇中劇という「共同作業」をやり続けようとする。前述のように、自伝的観点から、この二人の关系到作者とその姉 Rose の関係を重ね合わせて見ることは簡単である。しかしながら、*Out Cry* における登場人物 Felice と Clare の関係が、そっくりそのまま、作者と Rose の関係を表わしているとするのは適当ではない。彼はロボットミーで廃人同然になった姉に対して、

自分がその手術を止めることができなかったことに対して負い目を持ち、それを何とかして償わなければならないという強迫観念から、彼女に普通の姉への愛情以上の愛情を注いだのだった。言わば、それは相手からは何の反応も無い一方的な愛情であつたに違いない。それに対して、Felice と Clare の間にある愛情は、普通の兄妹の間の愛情とは多少異なったものであるにしても、どちらか一方のみが相手に対して抱いている一方的な愛情では決してない。

ここでは、Felice と Clare の関係が、作者 Williams と Rose の関係を表わしていると考えより、むしろ、C. W. E. Bigsby が指摘している通り、この二人の関係は作者 Williams の精神に内在する異なる二つの要素を象徴的に表わしていると考えるのが妥当であろう。²¹⁾そして、もし、この作品の中で、登場人物の Felice と Clare がそれぞれ、男性、女性を象徴するものと考えれば、その二人のうち、一方が作者 Williams の男性的要素、そして、もう一方がその女性的要素を表わしていると推論することができる。

この二人の登場人物 Felice と Clare の名前自体には象徴的意味が隠されている。普通であれば、Felice という名前は女性の名前であることが多く、一方、Clare という名前は男性の名前であることが多い。しかし、*Out Cry* の中では、Felice という名前は男性の登場人物の名前に使われ、Clare という名前は女性の登場人物の名前に使われており、言わば、これら二人の名前が意識的に普通とは全く反対に使われているのである。

それゆえ、Felice は作者 Williams の精神における男性的な要素を表わし、Clare はその女性的な要素を表わすという単純な解釈はできない。名前の象徴からすれば、この両者の表わすものは、その解釈の全く逆になってしまう。ここで、このことを Carl Gustav Jung の考え方を援用して象徴的に解釈すれば、二人のうち、Felice は女性の無意識の中に存在する男性的なもの、すなわち、アニマ (anima) を表わし、Clare は男性の無意識の中に存在する女性的なもの、すなわち、アニムス (animus) を表わしているという解釈が可能である。²²⁾すなわち、Felice も Clare も、アニマ、アニムスというような概念で表わされる人間の無意識下にある異性的な要素を表わしているのである。

作者 Williams は、一人の人間が男性と女性という二つの性を兼ね備えた男女両性具有 (androgyny) に対して憧れに近い心情を抱いていた。そのことは、彼が “Androgyne, Mon Amour” (1976) という題の両性具有者 (androgyne) を讃える詩を書き、その題をそのまま自分の詩集の表題にする程、その詩を気に入っていたことから、うかがい知ることができる。²³⁾

それゆえ、*Out Cry* の Felice と Clare も作者 Williams と同じく、両性具有を指向していると考えられる。特に、Felice の姿には両性具有者のイメージが潜んでいる。Felice は占星術の十二宮図が描かれた奇妙なシャツに、みすばらしい毛皮の襟のついた、裾がくるぶしのところまである大きなコートを羽織り、奇妙な灰色の柔らかな布地のズボンを履き、その上、彼の髪の毛は長く肩まで伸びているという様子で中性的あるいは両性具有的雰囲気醸し出している(Ⅲ, 309)。²⁴⁾それゆえ、彼は Clare からそのことを、「あなたの髪の毛はまるで両性具有者のように見えるほど、長く伸びているわね」(“Your hair’s grown so long you look hermaphroditic” Ⅱ, 22.)²⁵⁾

と指摘される。それに対して、Felice は怒るところか、「そう。私が。それは、いいことだ。ありがとう」(“Yes? Do I? Good. Thank you” II, 22.) と、まるで自分の両性具有性を喜んで肯定するかのようである。その一方、Clare に関して、明確な両性具有性は見い出せないが、彼女は女性的な特徴に乏しく、中性的イメージで描かれている。Clare が持っている、この中性的なイメージも消極的な両性具有性の現われと見なしてもよいであろう。

この *Out Cry* という作品の結末は、多少は版によって異なるが²⁶⁾、クライマックスに我々、観客（あるいは読者）に与える感動は同じである。お互いに反発し合い、ついには殺し合おうとさえした二人の登場人物が、死あるいは生の再認識という形で、お互いを許し合い、そして、クライマックスにはお互いしっかり抱き合って一つになる。この結末に我々が少なからず心動かされるのは、あることが成就されたことから生じる感動がそこに存在するからであろう。

この作品の中で、最初は反発し合っていた二人の登場人物が、結局は一つになるべきであることが、その結末以前にあらかじめ暗示されている。例えば、一人の登場人物が科白を忘れて、言葉に詰まると、もう一方がそれを補うべく、相手が詰まっている科白を言ってやったり、お互い間違えて相手の科白を言ってしまったりするところは、まるで、一人の登場人物が二人分の科白を言い分けているようであり、この二人がいずれは一つの存在になるべきことが暗示されている。²⁷⁾ それ以外にも、Clare は監禁された状態から、何とかして抜け出したいのだが勇気が無くて、自分一人だけではどうしてもそうすることができず、その一方で、Felice も Clare のことが心配で、彼女を置きざりにして、自分一人でそこから抜け出すことができないところにも、この二人がいずれはたどり着くことになる結果が暗示されている。

また、Felice は自分たち二人が本当は一つの存在であることを、自ら何度もほのめかしている。例えば、「私達はまだときどき、同じときに同じものを見る」(“Sometimes we do still see the same things at the same time” II, 59/III, 357.), 「まだときどき、私達二人ともに同じ考えが頭に浮かぶ」(“Sometimes the same idea still occurs to us both” III, 363.), 「私達はまだときどき、同じときに同じことを考えるのだが、それは私達には都合がよいことかもしれない」(“Sometimes we still have the same thought at the same time, and that could be an advantage to us” III, 366.) と Felice は言うのである。²⁸⁾ 特に、これら引用した中の最後のものは、「同じときに同じことを考える」のは、本来、一つの存在である、この二人が再び一つの存在に戻るためには好都合であると、Felice が告白しているようにさえ感じられる。

作者 Williams に同性愛的傾向があったことは有名な事実である。²⁹⁾ にもかかわらず、彼は自分の作品の中で、そのような性的傾向や自分と同じ性的傾向を持つ同性愛者を積極的に取り扱おうとはしていない。事実、あるインタビューの中で Williams は、「私は、同性愛を自分の作品の中で取り扱う必要性を見い出せなかった」(“I never found it necessary to deal with it [homosexuality] in my work.”) と断言している。³⁰⁾ その代わりに、彼が自分の作品で取り扱おうとしたのが両性具有（あるいは両性具有者）だったのではなかろうか。

Plato は人間の原型としての両性具有について、非常に興味深い記述をしている。それは、人

間の原初の姿は両性具有であったが、人間はその傲慢さのために神の怒りを買ひ、男性と女性という二つの存在に分けられてしまったというものである。³¹⁾ Williams は、Plato が言うような意味での人間の原初的形態としての両性具有を理想とし、自分の作品という虚構の世界でそれを追い求め、描こうとしたのであろう。現実の世界では同性愛者として白眼視され、世間からは冷たい仕打ちを受け、現実の世界に失望した Williams は、自分の創造する虚構の世界でのみ、自分の本来あるべき姿を表現し、追求することができたのである。Williams の作品のほとんどがリアリズム (realism) をできるだけ排し、リリシズム (lyricism) を指向するのも、彼が現実の世界から逃避し、虚構の世界を目指そうとしたためであろう。すなわち、彼の同性愛的傾向は、文学作品を創作するという行為によって、両性具有という神話的存在に昇華されたと言えることができる。³²⁾ 換言すれば、この作品は作者 Williams が混沌とした現実の世界から逃避し、両性具有という人間の原初的姿に立ち戻ると言う、言わば、「現代の神話」なのである。

最後の場面で、それまで反発し合っていた Felice と Clare がお互いを許し合い、一つの存在になるところでは、我々、観客（あるいは読者）は、この作品が持っている複雑さ、ないしは難解さにもかかわらず、心を動かされずにはおられない。もちろん、それは、本来一つであるにもかかわらず離れ離れになってしまった二つの存在が、再び、一つの存在になることによって生み出される成就感に拠るものだろう。しかし、それだけではなく、作者 Williams が作り出した虚構の世界の中で描かれる人間の原型としての両性具有が、我々の人間の心の深層に無意識下に存在し、我々、人間の誰もが持ち合わせている共通のもの、すなわち、Jung が言うところの「集合的無意識」(collective unconscious) に訴えかけてくることにも拠ると言えるだろう。³³⁾

この作品を自伝的観点あるいは構造的観点から個別に見ていっても、決して見えてこなかった、その新たな側面が、象徴的観点から見ることによって見えてくるのである。

既に度々述べているように、この *Out Cry* という作品は、多面的であるため、一つの方向からだけ光を当てても、その本当の姿を浮かび上がらせることは困難である。この多面性のために、この作品は当時の批評家からは酷評され、観客からは無視されてしまい、この作品が多少なりとも評価されるようになるには、作者 Williams の死後、実に1980年代半ばごろまで待たなければならなかった。しかし、それとて、一つの観点からしか、この作品を見ようとしていなかったことでは、以前の批評と変わりなかった。この多面的なテキストの実像を浮かび上がらせるには一つの観点から光を当ててではなくて、どうしてもいくつかの有効な観点から光を当てる必要がある。

そこで、本論では、三つの章でそれぞれ、自伝的観点、構造的観点、象徴的観点から、この *Out Cry* というテキストを多面的に見てきた。このように観点を変える度に、我々の前に浮かび上がってくるこのテキストの姿も次々と変わっていった。この作品は、自伝的観点から見れば、作者が体験した恐怖の監禁体験を描いた作品として、構造的観点から見れば、作者の病んだ精神を癒すために構築された一種の精神療法的効果を持つ劇として、象徴的観点から見れば、作者が

その作品の中に自分の理想を具現化することにより、普遍性を追求し、その結果、創造された「現代の神話」として見ることができた。つまり、このように観点が変わる度に、この作品に新たな側面が付け加えられて、その多面的な実像により近づくことができたのである。

この *Out Cry* という作品は作者によって書かれたときから、多面性というベールによって、その本当の姿が隠蔽されていて、我々、観客（あるいは読者）にその本当の姿を現わすことはない。また、その多面的なテキストは我々に多様な皮相的解釈を許し、そのために我々はこの作品の正当な評価をすることができなくなってしまう。我々は、この挑発的なテキストに対して、単一的かつ一面的解釈ではなく、重層的かつ多面的解釈を試みることによって、その隠蔽された姿を解明しなければならない。そのような重層的かつ多面的解釈の積み重ねによって、その多面的なテキストが、一層、多面性を強め、そして、最後にはついに普遍性の象徴としての球体へと変容を遂げる。その瞬間こそ、我々は、作者がこの作品の中で追求した普遍性に遭遇することができるのである。

〔注〕

- 1) この作品は、1967年に *The Two-Character Play* という題で初演されて以来、1971年に題を *Out Cry* に変えてその改訂版が上演され、1973年には題は *Out Cry* のまま、その三訂版が上演され、1975年には題が *The Two-Character Play* に戻され、その四訂版が上演されている。本論では、この作品中の劇中劇 *The Two-Character Play* と、この作品自体を区別するために便宜上、以降、この作品を *Out Cry* と総称することにする。*Out Cry* が上演された当時の観客に受け入れられなかったことを示す象徴的例として、1973年上演版の *Out Cry* がわずか12回の上演で上演打ち切りになったことが挙げられる。この作品の上演当時の批評家及び観客の反応については、Donald Spoto, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* (Tronto: Little, Brown and Company, 1985), pp.304-05を参照。
- 2) Williams が同一の文学形式で同一テーマを何度も書き直した作品として、他に、*The Glass Menagerie* (1945年初演) があるくらいである。*The Glass Menagerie in The Theatre of Tennessee Williams* vol.1 (New York: New Directions, 1971)。
- 3) Albert J. Devlin ed., *Conversations with Tennessee Williams* (Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 1986), p.179.
- 4) Ibid., p.239.
- 5) Tennessee Williams, *Memoirs* (New York: Doubleday, 1975), p.233.
- 6) この作品を心理学の観点から論じたものに、R. B. Parker, "The Circle Closed: A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two-Character Play*" in Harold Bloom ed., *Tennessee Williams's The Glass Menagerie Modern Critical Interpretations* (New Haven, Conn.: Chelsea House Publishers, 1988) などがある。
- 7) Williams は、*Memoirs* の中で1960年代のことを何度も「泥酔の時代」と呼んでいる。Cf. Williams, *Memoirs*.
- 8) 加えて、R. B. Parker は Williams のことを「強迫観念に取り憑かれた改訂者」("compulsive rewriter") とも呼んでいる。Bloom ed., *Tennessee Williams's The Glass Menagerie*, p.120.
- 9) Devlin ed., *Conversations*, pp.104-05.
- 10) R. B. Parker は Williams の受けた精神分析及び精神的治療について、詳しく言及している。Bloom ed., *Tennessee Williams's The Glass Menagerie*, pp.126-27.

- 11) 例えば, R. B. Parker がこのことを指摘している。Ibid, p.127.
- 12) Cf. Felicia Hardison Londré, *Tennessee Williams* (New York: Fredrick Ungar, 1979), p.186.
- 13) このような入れ子状の形態を持つ劇には, Abel が言うメタシアター (metatheatre) も含まれるだろう。
Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (London: Hill and Wang, 1963) を参照。また, *Out Cry* とピランデルロの『作者を探す六人の登場人物』との形式上の類似が多く、批評家によって指摘されている。Cf. Londré, p.191. ピランデルロ, 岩崎純孝訳, 『作者を探す六人の登場人物』『近代劇集』世界文学大系第九十巻, 東京, 筑摩書房, 1965年。
- 14) *Out Cry* には3種類の出版されたテキストが存在するが, 本論で使うテキストは未入手の第一版の *The Two-Character Play* (New York: New Directions, 1969) を除いた, 第二版 *Out Cry* (New York: New Directions, 1973) と第三版 *The Two-Character Play in The Theatre of Tennessee Williams* vol.5 (New York: New Directions, 1976) の二種類とする。なお, 以降, これらのテキストからの引用頁数は本文中の括弧内に示す。その際, 第二版のテキストと第三版のテキストをそれぞれ, II, III と表わす。
- 15) アリストテレス, 今道友信訳, 『詩学』『アリストテレス全集』第十七巻, 東京, 岩波書店, 1972年, 44—57頁を参照。
- 16) Ibid., p.29.
- 17) サイコドラマについては次の文献を参考にした。Ira A. Greenberg ed., *Psychodrama: Theory and Therapy* (New York: Behavioral Publications, 1974). 増野肇, 『心理劇とその世界』東京, 金剛出版, 1977年。北原歌子, 『コミュニケーション——子供とサイコドラマ』東京, 誠信書房, 1983年。
- 18) Williams の精神療法に関する言及が, 特に顕著に見られる作品は *Suddenly Last Summer* である。その中にはロボットミー, ショック療法, インシュリン療法などという精神療法の名前が挙げられ, 特にロボットミーは大きな役割を果たしている。*Suddenly Last Summer in The Theatre of Tennessee Williams* vol.3 (New York: New Directions, 1971).
- 19) Bloom ed., *Tennessee Williams's The Glass Menagerie*, p.126.
- 20) Williams は「いつも仕事は自分にとって, 一種の精神療法だったと思っている」(“I guess my work has always been a kind of psychotherapy.”) と述べている。Williams, *Where I Live* (New York: New Directions, 1978), p.89.
- 21) C. W. E. Bigsby, “Valedictory” in Harold Bloom ed., *Tennessee Williams Modern Critical Views* (New Haven, Conn.: Chelsea House Publishers, 1987), p.135.
- 22) アニマ, アニムスについては, 河合隼雄, 『ユング心理学入門』東京, 培風館, 1967年, 193—217頁を参照。
- 23) Williams, “Androgyne, Mon Amour” in *Androgyne, Mon Amour* (New York: New Directions, 1977).
- 24) Felice の衣装についての明確な指示があるのは第三版だけで, 第二版にはそのような指示は無い。Cf. III, p.309.
- 25) これと同じ表現は, 第三版には存在しない。
- 26) 第二版の結末には Felice と Clare の生を超越した死が暗示されているのに対して, 第三版の結末にはこの二人の登場人物の和解が暗示されている。その他, これら異本間での差異については現代演劇研究会編, 『現代演劇』No.2, 東京, 英潮社, 1979年, 72頁を参照。
- 27) このような例は, Act 1 の後半部分から Act 2 の前半部分にかけて, 頻出している。同様の指摘を Roger Boxill がしている。Roger Boxill, *Tennessee Williams* (London: Macmillan, 1987), p.150.
- 28) これら引用した中の後の二つの引用については, 同様の表現が第二版には存在しない。
- 29) Williams の同性愛的傾向は以下の文献で何度も言及されている。Williams, *Memoirs*. Dotson Rader, *Tennessee: Cry on the Heart* (New York: Doubleday, 1985). Dakin Williams & Sheperd Mead, *Tennessee Williams: An Intimate Biography* (New York: Arbor House, 1983).
- 30) Devlin ed., *Conversations*, p.344.
- 31) プラトン, 山本光雄訳, 『饗宴』『プラトン全集』第三巻, 東京, 角川書店, 1973年, 179—85頁を参照。また,

両性具有については以下の文献を参考にした。June Singer, *Androgyny: Towards a New Theory of Sexuality* (New York: Doubleday, 1976). エレミール・ゾラ, 川村邦光訳, 『アンドロギュヌスの神話』東京, 平凡社, 1988年。ミルチャ・エリアーデ, 宮治昭訳, 『悪魔と両性具有』エリアーデ著作集第六巻, 東京, せりか書房, 1985年。

32) Judith J. Thompson は, Williams が自分の作品の中で, 神話的存在を創造することによって, 普遍性を追求しているという指摘をしている。Judith J. Thompson, "Symbol, Myth, and Ritual in *The Glass Menagerie*, *The Rose Tattoo*, and *Orpheus Descending*" in Jac Tharpe ed., *Tennessee Williams: 13 Essays* (Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 1980), pp.168-71.

33) 河合隼雄, 『ユング心理学入門』, 89-113頁。

付記: 本稿は鹿児島県立短期大学人文学会(1990年7月7日)において口頭発表した原稿に加筆修正したものである。

(平成2年9月17日受理。)